Nr. 3. Dnia 15-go sierpnia 1926 r. Rok I.

MUZYK WOJSKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ

Popierany i polecony przez M. S. Wojsk, pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. mob.

Wychodzi dnia 1-go i 15-go każdego miesiąca

Warunki prenumeraty:

miesięcznie z przesyłką	1.00 zł.
kwartalnie	3 00 „
półrocznie	6 00 „
rocznie	12.00 „
Cena pojedyńczego egz.	70 gr.
Konto P. K. O. Poznań	Nr. 208 081

Założyciel i nacz. redakt.: Eugenjusz Dawidowie* zam. w Grudziądzu

Redaktor odpowiedzialny: Józef Stanach zamieszk. w Grudziądzu

Adres Redakcji i Administracji: Grudziądz, Tuszewska Grobla lltl. Nr. telefonu 430.

Ceny ogłoszeń:
zamieszczone na drugiej stronie okładki niniejszego numeru. — Dla poszukujących pracy muzyków w osobnym dziale „Pośrednictwo pracy". :: Za ogłoszenie drobne 1 zł. ::
Konto P. K. O. Poznań Nr. 208 081

Rękopisów niezastrzeżonych nie zwraca się. — Pisma bez dokładnego, sprawdzalnego podpisu bezwarunkowo niedopuszczalne. — Przedruk i tłumaczenie artykułów na języki obce bez zezwolenia redakcji wzbronione.

Do P. T. Czytelników!

Z prawdziwą radością podaję do wiadomości, że Ministerstwo Spraw Wojsk. Dep. I. udzieliło naszemu pismu poparcia jako fachowemu organowi i pismem z dnia 4 sierpnia 1926 L. dz. 25547/org. mob. poleciło „Muzyka Wojskowego“ do użytku w Armji polskiej.

Równocześnie otrzymałem z M. S. Wojsk, zaszczytne pismo, które w najistotniejszych wyjątkach podaję do wiadomości naszych Czytelników:

„Ministerstwo Spraw Wojskowych Dep. I. Piechoty L. dz. 25547 / org. mob. „Muzyk Wojskowy“ — polecenie. Warszawa, dnia 4 sierpnia 1926.

Do Pana Eugenjusza Dawidowicza w Grudziądzu, Tuszewska Grobla 18/1.

Proszę przyjąć wyrazy uznania za podjęcie wydawnictwa czasopisma „Muzyk Wojskowy“. Czasopisma podobnego nie było dotychczas w Polsce, mimo tego, że potrzeba wydawania go z każdym rokiem w miarę rozwoju naszych orkiestr wojskowych wzrastała. Treść pierwszego numeru bardzo jest obfita i zajmująca.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

— — — życzę czasopismu wydawanemu przez Pana jak najpomyślniejszego rozwoju i rozrostu w organ fachowy analogiczny do podobnych czasopism wojskowo - muzycznych, wydawanych zagranicą, oraz zapewniam Pana, że będę „Muzyka Wojskowego“ usilnie popierał.

P. o. Szefa Departamentu I-go

(—) Zamorski

Płk. Szt. Gen.

Podając to do wiadomości P. T. Czytelników, składam M. S. Wojsk, podziękowanie za poparcie i polecenie „Muzyka Wojskowego" jakoteż za łaskawe słowa uznania i życzenia skierowane do mnie.

Eugenjusz Dawidowiez
por. rez. b. kapelmistrz W. P.

Od RedaKcji.

Współpracę w Redakcji „Muzyka Wojskowego" przyjęli prócz Panów, wymienionych w numerze pierwszym, Panowie: **Prof. Kons. Muz. Pr J. Koffler, kplin. J. Kosecki i Prof. A. Wielhorski.**

List otwarty.

Z radością witam powstanie czasopisma poświęconego okiestrom i muzykom wojskowym, jako czynnikom nader ważnym dla ogólnej kultury. Zadaniem orkiestry wojskowej jest zasadniczo granie w celach służbowych (podczas marszów, ćwiczeń, bitew, parad, pogrzebów i uroczystości). W krajach o wysokiej kulturze i silnej tradycji muzycznej, które pozwalają najszerszym warstwom brać udział w dalszym rozwoju zjawisk twórczości muzycznej, orkiestry wojskowe mogą się ograniczyć do powyższego zakresu czynności. Gdzie jednakowoż brak owej k u l t u r y i tradycji tam przypada orkiestrom wojskowym narodowy i społeczny obowiązek stworzenia ich.

Dwie istnieją drogi w tym wypadku: działanie bezpośrednie przez wychowanie muzyczne żołnierzy i pośrednie przez wychowanie najszerszych warstw ludności. Pierwsze osiągnie się przez koncerty dla żołnierzy w koszarach, nie obarczając jednak żołnierzy wiadomościami teoretycznemi i historycznemi, wytwarzając i potęgując jedynie potrzebę słyszenia muzyki poważnej. Drugie przez regularne dla wszystkich dostępne koncerty. Warunkiem więc głównym: obowiązkowe utrzymywanie obok orkiestry dętej, także i symfonicznej. A nadto stwarzanie przez kapelmistrzów wojskowych przy współpracy komitetów obywatelskich w miastach ponad 10000 ludności towarzystw muzycznych o statutowym przymusie koncertowym: co umożliwi nabycie materjału i zapewni pokrycie kosztów kosztów koncertu. Programy zawierałyby jedynie tylko utwory poważne, począwszy od klasyków, systematycznie krocząc wstecz i naprzód objęłyby dzieła starszych i nowszych epok. Centralne kierownictwo tak szeroko zakreślonej akcji objąć powinna komisja złożona z członków M. S. Wojsk., M. W. i Ośw. P. i wybitnych muzyków, przedstawicieli najrozmaitszych kierunków, dla uniknięcia jednostronności.

Przedwszystkiem zaś należy przystąpić do rozwiązania kwestji kapelmistrzów wójskowych. Zasadnicze stanowisko kapelmistrza v ojskowego powinien otrzymać jedynie muzyk zdolny o zupełnym wykształceniu teoretycznem i praktycznem. jakiego się ogólnie wymaga od kapelmistrza n. p teatralnego. O ile niektóre posady obecnie znajdują się w niepowołanych rękach, należy uzdolnionym umożliwić przez przeniesienie do miasta z wyższą uczelnią muzyczną nabycie odpowiedniego wykształcenia, niezdolnych zaś bezwględnie usunąć. Należy żądać od obejmujących posady kapelmistrzowskie pewnego stopnia inteligencji. Oczywiście by pozyskać ludzi zdolnych i ukwalifikowanych zapewni się kapelmistrzom wyższy stopień oficerski i awans odpowiadający mniejwięcej stanowisku lekarzom wojskowym.

Posady muzyków wojskowych otrzymują przedewszystkiem wykształceni elewi, którzy opanowali przynamniej dwa instrumenty (jeden smyczkowy). Elewów należy koncentrować w miastach z konserwatorjami, które w zamian za mierną subwencję obejmą chętnie ich wykształcenie teoretyczne. Przed przyjęciem do orkiestry przeprowadza się egzamin, odpowiadający w zakresie mniej więcej dzisiejszemu egzaminowi państwowemu. Muzyków wojskowych pełniących obecnie służbę, a niedostatecznie wyszkolonych, należy zmusić do uzupełnienia wykształcenia muzycznego, umożliwiając im to przeniesieniem. Odpowiednio do tych znacznych wymagań, otrzymuje muzyk stanowisko zawodowego podoficera o wyższej dotacji.

Na pokrycie budżetu orkiestr wojskowych składają po równej części M. S. Wojsk, i M. W. i Ośw. P. i samorządy.

Systematyczne przeprowadzenie zakreślonego tylko w głównych zarysach projektu, wymaga wprawdzie dużo, bardzo dużo czasu ale rezultatem będzie wysoki poziom kultury muzycznej i ogólnej jaknajszerszych warstw ludu. Zdaję sobie sprawę 0 ogromnych trudnościach jakie nastręcza rozwiązanie nakreślonego problemu. Jednak życzę 1 spodziewam się, że uda się „Muzykowi Wojskowemu" chociażby drogą okrężną częściowa realizacja tegoż.

Lwów, w lipcu 1926.

Prof. **Dr. Józef Koffler.**

Opera w Polsce przedrozbiorowe]

Wcześniej niż u wielu innych narodów obudziło się wśród Polaków zamiłowanie do przedstawień operowych. Dzięki bowićm szczególnej predylekcj króla Władysława IV dla opery Włoskiej, dostała się muzyka dramatyczna (dramma per musieć) do Polski już w roku 1628; a zatem krótko po jej wskrzeszeniu przez muzyków florety ńskich (600). W karnawale tegoż roku odbyło się pierwsze przedstawienie operowe na ziemiach polskich. Wafszawa wyprzedziła Paryż prawie o lat dwadzieścia. Wystawiono operę pod tytułem ;Galatea"j idyllę rybacką w muzyce, ż świetnemi intermecljamij machinami i podobnemi rzeczami, Sprowadziwszy do tego naumyślnie pewnego inżyniera mart uańskiego, jak pisze nuncjusz papieski, obecny *m* tem przedstawieniu. Rzecz podobała się Polakom ogromnie, a równocześnie bardzo ich zadziwiła, będąc zupełną dla nich nowością. Pierwszą tę próbę wystawienia opery włoskiej w Polsce podjął Władysław IV jeszcze jako następca tronu, niedługo po swoim powrocie z Włoch, gdzie jako przedstawiciel króla polskiego bawił na dworze książęcym we Florencji. Miał tu królewicz polski fzadką sposobność poznania u źródła nowo powstałej twórczości muzyczno-dramatycznej i najprzedniejszych okazów jej; na cześć jego bowiem urządzano przedstawienia operowe, z pośród których jedno było nawet prawdziwą premjerą. Opera ta rtazyWa się: „Wybawienie Ruggiera z wyspy Alcyny" i została Władysławowi zadedykowaną. Muzyka pochodziła z pbd pióra Franciszki Caccini, sławnej kompozytórki Włoskiej, córki jednego z twórców opery. Jako dzieło o nieprzeciętnej wartości artystycznej i idealnie zapewne wystawione, spodobało się Władysławowi bardzo i zrobiło na nim wielkie wrażenie. To też postanowił uprzystępnić treść tej opery Polakom i poruczył obecnemu w swoim orszaku S. Jagodzińskiemu przetłomaczenia libretta. Przekład ten ukazał się w roku 1628 w Krakowie. Władysław IV przekonał się w Włoszech naocznie, jak wybitnie przyczyniały się przedstawienia operowe do uświetnienia uroczystości dworskich, nic więc dziwnego, że stał się gorącym zwolennikiem tej sztuki i że raz jej zakosztowawszy, stale się nią pragnął otoczyć. Marzenia swe o założeniu własnej opery nadwornej mógł jednak urzeczywistnić dobiero po śmierci Zygmunta III. Narazie więc starał się Władysław 0 zapoznanie swoich ziomków z operą włoską 1 obudzenie w nich zamiłowania do niej. Wydał w tym celu wspomniany już przekład libretta oraz urządził przedstawienie „Galatei", o której to operze nie znamy zresztą bliższych szczegółów. Umieścić przy dworze liczną trupę śpiewaków i muzyków nie było rzeczą łatwą, to też i w tym kierunku należało poczynić przygotowania. Tyczyły one szczególnie kapeli Zygmunta III, którą ustawicznie wzmacniano i dzięki pieczołowitości króla na wysokim utrzymano poziomie.

Władysław IV, wstąpiwszy na tron, urzeczywistnił marzenia swe o posiadaniu nadwornej opery i sprowadził sobie doskonałych śpiewaków włoskich. Nie bacząc na ogromny koszt, z którym było związane utrzymanie tak licznej trupy artystów, otoczył ją przez czternaście lat (1634 — 1648) najżyczliwszą opieką. W latach tych odbywały się przedstawienia operowe nietylko w Warszawie, lecz, zależnie od tego, gdzie dwór się znajdował, także i w innych miastach Polski. Koniecznem stało się, oczywiście, każdorazowe budowanie teatru, co czynili dwaj specjaliści inżynierowie, z których jeden nazywał się Bolzoni, a drugi Locci. Pierwszy z nich stawiał teatra tymczasowe, drewniane, a drugi urządzał sale widowiskowe i scenę. He czasu i nakładu pracy wymagało przygotowanie takiego teatrum, dowiadujemy się szczegółowo z opisu uroczystości w Gdańsku r. 1646 z okazji pobytu tam króla królowej Marji Gonzagi, żony Władysława IV. Powiada kronikarz, że sama budowa maszyneryj scenicznych trwała 17 tygodni, a koszta wynosiły w dzisiejszej walucie około 200000 zł. Rychło też okazało się budowanie kilku teatrów zbyt niepraktyczne i niebawem urządził Władysław teatr, pierwszy na ziemiach polskich. Mieścił się on w jednej z sal zamku Warszawskiego i zawierał loże dla pań, obszerny parter stojący dla panów, wreszcie miejsca honorowe dla króla, członków rodziny panującej i posłów zagranicznych. Zdawałoby się, że mając stały teatr do dyspozycji, każe król dawać liczne przedstawienia operowe. Tak jednak nie było. Wiemy dzisiaj, że przedstawień takich odbyło się zaledwie kilkanaście, a zatem mniejwięcej jedno na rok. Mała ta liczba tłómaczy się tem, że opera była przeznaczona tylko na wielkie uroczystości, jak otwarcie sejmu, wesele lub koronację, i choć wystawa każdej nowej opery wiele kosztowała, nie powtarzano jej prawie nigdy.

Dochowały się do dziś libretta tych oper, które trupa władysławowska wystawiała, partytury niestety zaginęły. Słowa układał jeden ze śpiewaków sopranistów, Yirgilio Puccitelli. Mnzykę komponował z pewnością kapelmistrz, siedzący w orkiestrze przy klavicymbale, Maciej Sacchi z Rzymu. Nic jednak pewnego w tym względzie powiedzieć nie można, a o stylu tej muzyki przypuścić jedynie należy, że był niezawodnie podobny do owego w Florencji, wyrobionego „stile recitativo". Nie mogąc się wdawać w szczupłych ramach feljetonu w opis choćby tylko pobieżny oper, wystawianych w teatrze Władysława IV, ograniczyć musimy się jedynie do wzmianki, że fabuła tych dramatów muzycznych obraca się przeważnie w sferze mitologji greckiej lub rzymskiej. Uzasadni to dostatecznie kilka tytułów tych oper, jak „Narciso transformato", „Armida abbandonata", „L'Euca"lub „Le Nozze d'Amoree edi Psyche". Nie ulega wątpliwości, że poziom przedstawień operowych w teatrze Władysława IV., musia! być bardzo wysoki, wielu bowiem zyskała scena ta zwolenników nietylko wśród Polaków, ale i cudzoziemców i sława jej szeroko się po Europie rozeszła.

Do tej świetności, do której doprowadził operę narodową Władysław IV doszła ona, po dłuższej przerwie, dopiero za Sasów. Już bowiem zaraz po śmierci Władysława rozeszła się trupa włoska, której nie mógł wobec niespokojnych czasów nadal utrzymać Jan Kazimierz. Spotykamy wprawdzie na teatrze w sali zamku warszawskiego przedstawienia dosyć liczne, między innemi nawet „Cyda" Kornelowego, o operze jednak nie słyszymy nic. Zbyt luksusowa była to zabawa na owe

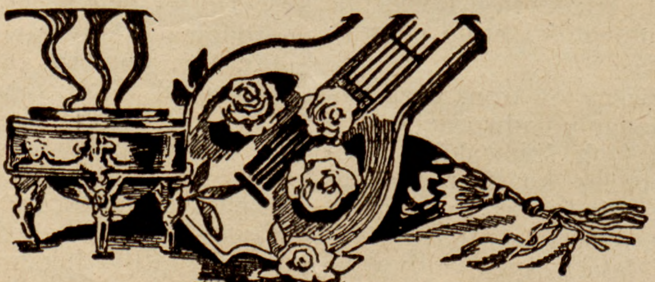
czasy zamętów politycznych. Następne wiadomości o przedstawieniach operowych dochodzą nas dopiero z ukresu panowania Jana **III.** Dzięki usilnym staraniom królowej Marysieńki, podniósł się teatr dworski znacznie. Kapela nadworna została skompletowana, a zarazem sprowadzono i drużynę aktorów włoskich. Znalazł się także narodowy wierszokleta, który podobnie jak Pucciteli dostarczał słów do różnych operetek. Nazywał się Giovanni Lampugnani. W Djarjuszu sekretarza nuncjatury Jana Fagginoli, czytamy nawet, że w roku 1691 przedstawili muzykanci włoscy z kapeli królewskiej operę Lampugnaniego p. t. „Reprezentacja aktu, iż kochającym stateczności potrzeba“. Przedstawienie to było jednak zupełnie odosobnione. Większe zamiłowanie do opery wraca w Polsce dopiero za czasów saskich. August **II** sprowadził do Polski liczne trupy aktorów włoskich i francuskich, którzy dorywczo dawali przedstawienia. Jedna grupa przybyła w r. 1715; grywała także i w Poznaniu. Stała ona pod przewodnictwem Tomasza Ristoriego i dawała, oprócz przedstawień dramatycznych, także opery komiczne, zwane buffo. Na czele małej kapeli stał syn Ristoriego, a jednym z jej członków był słynny flecista, Jan Joachim Quantz.

Ważnem zdążeniem dla rozwoju opery w Polsce było wybudowanie przez Augusta **II.** w Warszawie r. 1724 „opernhauzu“, budynku coprawda nietrwałego lecz oddającego tymczasowo ogromne usługi. W tym to gmachu odbywały się stałe przedstawienia operowe włoskie, dostępne dla każdego. Jest rzeczą zrozumiałą, że w ten sposób szerzone nader skutecznie zamiłowanie do teatru a opery w szczególności. To też kiedy w roku 1748 August **III** zbudował nowy teatr w kształcie podkowy o trzech piętrach, znalazł już w Warszawie stałą publiczność teatralną. Grywała tu znakomita wioska trupa Bertoldiego komedje, opery buffa, balety a nawet tragedje. Przedstawienia operowe dawał natomiast zespół Drezdeński tylko dorywczo. Ponieważ jednak spotykały się one z wielkiem upodobaniem Polaków, przeto przeniósł August **III.** całą operę drezdeńską do Warszawy na przeciąg pięciu lat. Znakomity ten zespół, bodaj czy nie najlepszy w Europie grywał opery najcelniejszych kompozytorów włoskich, wszystkie prawie do tekstów słynnego Piotra Metastasiego. Były to kompozycje należące do najsławniejszych twórców operowych szkoły neapolitańskiej. Najczęściej znajdowało się między nimi nazwisko dyrektora opery drezdeńskiej, Adolfa Hassego, niemca z pochodzenia, piszącego jednakże tylko w stylu włoskim! Wartość muzyczna tych oper polegała przeważnie na kantylenie, pełnej ekspressji, na skoncentrowaniu całej treści ideowej w linji melodyjnej, niekiedy bardzo plastycznie ilustrującej wszelkie uczucia. Niezwykła szczerość wyrazu dramatycznego była jedną z głównych zalet tej muzyki. Libretta Metastasiego, jakgdyby stworzone tylko do kompozycji operowej pisane były na temata wzniosłe, szlachetne, przeważnie klasyczne. Znajomość ich, była w Polsce jeszcze przed przybyciem opery drezdeńskiej rozpowszechniona, istniało bowiem już kilka tłumaczeń wielbionego poety.

Na poziomie tak niezwykle wysokim stojąca opera musiała jak najkorzystniej wpłynąć na upodobania słuchaczy, i czynić ich wybrednymi, a pozatem musiała wybitnie pobudzić u nich zamiłowanie do sztuki teatralnej. Udało się to tak dalece, że posiadanie teatru uważano odtąd wśród arystokracji polskiej za rzecz modną a zatem konieczną. Mnożą się teatry prywatne w rezydencjach magnackich. Przeważnie jednak odbywały się tam przedstawienia dramatyczne lub operetkowe. Niekiedy zdarzały się jednak i przedstawienia operowe. Teatr Lubomirskiego, wojewody krakowskiego wystawiał opery, między innemi i historyczną operę p. t, „Venceslao“ (1725) układu Apostoła Zena, librecisty dworu wiedeńskiego. Pozatem wiemy, że w r. 1755 dano operę włoską w teatrze w Słucku a w roku 1763 także i w teatrze Franciszka Potockiego w Tartakowie. W ciągu wieku XVIII za panowania Stanisława Augusta powstało jeszcze więcej teatrów prywatnych, a przedstawień operowych odbywało się także więcej. Grywano zwłaszcza opery komiczne, wymagające tylko skromnego aparatu scenicznego oraz dawano często balety. Niepodobna oczywiście wobec szczupłości miejsca wymieniać wszystkich dworów, które dobrą rozporządzały orkiestrą a więc i uprawiały operę. Wymienić należy jednak teatr Radziwiłłów w Nieświeżu, który wśród teatrów magnackich z wieku XVIII jako najokazalszy znany był w całej Polsce Doczekali się ostatecznie Polacy jeszcze przed ostatecznym upadkiem państwa pierwszej opery polskiej. Była nią Macieja Kamieńskiego „Nędza uszczęśliwiona“ opera w dwóch aktach do słów X. Bohomolca przez Wojciecha Bogusławprzerobionych na libretto, wystawiona w r. 1778.

I odtąd stale wzrasta twórczość operowa polska wywalczając sobie w repertuarze obok oper włoskich i francuskich miejsce coraz poważniejsze. Dzieje te obejmujące czasokres od rozbiorów aż do dni dzisiejszych stanowią historję opery polskiej w przeciwieństwie do okresu od Władysława IV aż do rozbiorów obejmuj, dzieje opery zagranicznej Polsce. Rzuciwszy jeszcze raz wzrok wstecz na historję opery w Polsce niepodległej przyznać musimy, że jakkolwiek opera ta była cudzoziemską, to jednak wpływ jej cywilizacyjny był niezaprzeczony. Wyrobiła ona nietylko wśród Polaków szczere zamiłowanie do sztuki teatralnej, lecz wykształciła także ich smak artystyczny, a powodzenie jakiem się cieszyła było zarazem najlepszą miarą kultury ówczesnego społeczeństwa polskiego.

Z. L.



FAUSTYN KULCZYCKI.

Organizacja orkiestr wojskowych
w Czechosłowacji

i.

W Czechosłowacji orkiestry wojskowe istnieją tylko w pułkach piechoty. Przy Ministerstwie Spraw Wojskowych egzystuje samodzielny referat muzyczny, na czele którego stoi najstarszy rangą kapelmistrz-pułkownik. Do kompetencji referatu należą wszelkie sprawy związane z muzyką wojkową a mianowicie:

1. Nominacje i przydziały kapelmistrzów
2. Organizacja, wyszkolenie i uzupełnienie orkiestr wojskowych.
3. Zakupy i przydziały dla orkiestr instrumentów muzycznych.
4. Regulowanie zarobkowych występów, repertuary i t. p.

Od kapelmistrza wojskowego wymaga się wykształcenia muzycznego w zakresie wyższego kursu konserwatorjum (świadectwo), kursu języka czeskiego i kursu wyszkolenia wojskowego.

Kapelmistrz wojskowy awansuje od podporucznika do podpułkownika, nosi dystynkcje oficera i posiada wszelkie prawa oficera linjowego; jest kierownikiem artystycznym i zarazem dowódcą orkiestry. Zastępcą kapelmistrza jest tambur-major w stopniu rotmistrza (sierżanta). Kapelmistrz dyryguje orkiestrą jedynie na koncertach o wysokim poziomie artystycznym, na żadnych uroczystościach wojskowych, paradach, pogrzebach i t.p. nie występuje. Wyszkolenie i uzupełnienie orkiestr odbywa się następująco:

Ze względu na krótki czas obowiązkowej służby wojskowej (14 miesięcy), rekrutów którzy nie są z zawodu muzykami do orkiestr zupełnie się nie przydziela. Referat muzyczny dla każde] orkiestry przydziela po 11 muzyków zawodowych (podoficerów). Przy Ministerstwie istnieje centralna Szkoła Muzyczna dla elewów, kurs nauk trwa dwa lata, szkoła ta wypuszcza rok rocznie 94 elewów, z czego przypada dla każdej orkiestry po dwóch wyćwiczonych elewów. Elew po ukończeniu szkoły powinien odsłużyć jeden rok w pułku, bez żadnego wynagrodzenia, i następnie w tejże samej formacji odbywa służbę wojskową. Pozatem każda orkiestra może zakontraktować we własnym zakresie po 8-miu elewów. Referat muzyczny otrzymuje od skarbu odpowiednie ryczałty na inwestycję orkiestr wojskowych, zamawia instrumenty i według zapotrzebowań pułków przydziela dla każdej orkiestry. Orkiestrom wojskowym wolno zarobkować, opłaty pobierają według cennika ustalonego przez referat muzyczny.

II.

LTgrupowanie (ustawienie) orkiestry do gry podczas marszu jest indywidualne, zależne od składu orkiestry, szerokości ulic i t.p.

Dla orkiestr wojskowych został przyjęty strój normalny, skład instrumentalny jest następujący:

Pikuliny i Flety	w stroju	Des
Klarnety	„	Es-B.
Kornety i skrzydłówki „		B.
Tenory i barytony	„	B.
Waltornie	„	F.
Alty wcale nie istnieją		
Trąby	„	Es.
Puzony	„	B-F.(F.basowy)
Basy “	„	F -B.

Perkusja: mały i duży bęben oraz 2 pary czynel.

Jak widać z powyższego to w Czechosłowacji kwestję kapelmistrzów i orkiestr wojskowych rozstrzygnięto bardzo szczęśliwie; w tym kraju,‘gdzie o muzyków nie jest tak trudno, stanowisko kapelmistrza postawiono wyraźnie, stworzono Centralną Szkołę dla muzyków elewów i prócz tego referat muzyczny ma możność uzupełnienia orkiestr rekrutami — muzykami.

Czyż u nas nie możnąby tej sprawy podobnie postawić?

Na pytanie to odpowiemy w następnym numerze.

JaK oznaczają kompozytorzy swoje dzieła.

Zapewne każdy muzyk zwrócił uwagę na to, że po nazwisku kompozytora przed tytułem utworu pisze się zwykle słówko „op.“ i numer. Nie każdemu jednak wiadomo co to słówko znaczy, a ponieważ wielu tłumaczy to sobie fałszywie i popełnia przez takie tłumaczenie błędy nieraz bardzo wielkie, chcę wyjaśnić, co znaczy słówko, o którem mowa i jak należy je czytać.

Każdy prawie kompozytor oznacza swoje dzieła numerem porządkowym w takim porządku w jakim je stworzył. Przyjął się zwyczaj w całym świecie, że zamiast pisać w ojczystym języku kompozytora pisze się w języku łacińskim: „opus“ w skróceniu „op.“, a więc zamiast n. p. M. Karłowicz dzieło 1. pisze się: M. Karłowicz oj), (opus) 1. Skrót ten nie ma nic wspólnego z o p e r ą, a więc kto mówi, że „gra Chopina marsza żałobnego z opery 35“ popełnia wielki błąd. A takich błędów nie może popełniać muzyk poważnej miary, jakim być powinien każdy polski muzyk wojskowy-

Szkic historyczny rozwoju orkiestr wojsk.

(Ciąg dalszy).

Z biegem czasu orkiestry wojskowe zajęły w armji miejsce niepoślednie. Poszczególni wodzowie i organizatorzy armji zrozumieli znaczenie, jakie ma dobra muzyka dla żołnierzy starali się więc na możliwie najwyższym stopniu postawić orkiestry wojskowe. Wzór wodzów i organizatorów cesarz Francuzów, Napoleon przypisywał szczególne znaczenie orkiestrom wojskowym i dbał o nie na równi stawiając ich znaczenie z zaprowiantowaniem z wyekwipowaniem swoich wiarusów. Wystarczy przeglądnąć jego rozkazy. Znajdziemy tam wyznaczony czas, miejsce, skład instrumentalny, ilość ludzi a niekiedy nawet co ma być grane podczas żołnierskich koncertów. Nasi zaborcy przypisywali też wielkie znaczenie orkiestrom w swoich armjach. Były też orkiestry odpowiednio silne, dobrze zorganizowane, dobrze zaopatrzone w sprzęt muzyczny i w nuty. Pierwszeństwo pod tym względem musimy bezstronnie przyznać Austrji. Bezwzględnie orkiestry piechoty austrjackiej stały na wyżynie nie osiągniętej przez żaden inny kraj i w jedynej Austrji było możliwem to, co nawet w świetnie zorganizowanej armji niemieckiej nie było możliwe t. j. łączyć orkiestry różnych garnizonów i pułków w potężne zespoły, liczące kilkaset wykonawców. Wynika z tego że pod względem stroju orkiestr, ich składu, planowanego ćwiczenia repertuaru istniała w całej Austrji zupełna jednolitość.

Zdawała sobie Austrja sprawę z tego, że na zbyt wielką sympatję u podbitych ludów liczyć nie może ani ona sama ani jej armja. Używała więc muzyk wojskowych za środek propagandowy. Muzyk wojskowy przed publicznością występował zawsze jaknajlepiej ubrany, pod żadnym warunkiem w najmniejszym choćby zespole nie wolno było muzykowi wojskowemu grać w ubraniu cywilnem Doborem repertuaru i jego wykonaniem współzawodniczyć mogły te orkiestry z najlepszemi orkiestrami cywylnemi. Kapelmistrz otrzymywał posadę w drodze konkursu. A byli nimy ludzie tej miary co Czibulka, Kienzl, Lehar. Na jakiej wyżynie stały te orkiestry świadczy fakt, że sławna orkiestra „Deutschmeitrów“ odbyła w r. 1895 tournee artystyczne po Argentynie. Wojna ostatnia nie rozsprzęgła orkiestr wojskowych — przeciwnie polepszyła je. Pierwszorzędni artyści muzycy napłynęli jako podoficerowie do orkiestr a znam orkiestrę, której członkami w czasie wojny byli trzej wybitni profesorowie konśerwatorjum i dwaj operowi kapelmistrze. Ze dla tych orkiestr nie istniały trudności repertuarowe — rozumie się samo przez się.

W Lublinie do dziś wspomina się czasy kiedy w teatrze grywała orkiestra stojącego tam w czasie wojny pułku.

Znacznie gorzej pod tym względem przedstawiała się sprawa w Niemczech i Rosji, gdzie tylko wybrane pułki miały orkiestry, stojące na wyższym poziomie. Zasadniczych różnic organizacja tych orkiestr nie wykazywała. Niemieccy kapelmistrze marzyli o stanie rzeczy istniejącym w Austrji, zjeżdżali na informacyjne lustracje, mimo to nie osiągnęli rezultatów zamierzonych i uskarżali się ciągle, że wojska wielkich Niemiec potrafią wprawdzie wspólnie walczyć z wrogiem lecz orkiestry ich nie potrafią je wspólnie do walki grą swoją zagrzewać. Organizatorem, który z wysiłkiem pracował nad poprawą tego stanu rzeczy był generalny kapelmistrz armji pruskiej Wilhelm Wieprecht. Koleje życia tego człowieka zasługują na to, by je w krótkości przedstawić. Kpem nazwał ongiś Napoleon żołnierza, który w tornistrze nie nosi buławy marszałkowskiej. Zdanie to musiał słyszeć młody Wieprecht — w tornistrze elewa-muzykanta nosił batutę kapelmistrzowską. Tak trzeba. Może z kolei życia tego człowieka niejeden nasz elew wyciągnie naukę dla siebie, że i jemu przy sumiennem spełnianiu obowiązku, pracy nad sobą, nic nie stoi na przeszkodzie do wejścia na pulpit kapelmistrza.

Urodził się Wieprecht w r. 1802. Już jako młody chłopak zdradzał zdolności do muzyki, niestety na kształcenie się środków matertalnych nie było. Z litości, aby nie zginął kiełkujący talent, zajął się Wieprechtem skrzypek Iłünerbein, uczeń Spohra. Lecz wśród jakich warunków chłopak się uczył. Raz w tygodniu wychodził z domu swego w Aschersleben o godz. 6 rano i dążył pieszo do odległego Bernburg, aby na 9 rano zdążyć na lekcję. Przez trzy lata, bez względu na porę roku, na pogodę, uczęszczał Wieprecht na owe lekcje. Po trzech latach ojciec jego uważał, że syn dość umie, aby być „Stadtmuzykantem[11]. W 14 roku życia został więc. przyjęty do cechu „Stadtpfeiferów“ jako uczeń. Oczywista „Stadtpeifery“ to niezbyt odpowiednie było środowisko dla rozwoju zdolności chłopaka. Naukę prowadzili „czeladnicy“ którym ani na wiedzy pedagogicznej me zbywało ani na uczeniu nie zależało. Prócz tego „uczniowie“ musieli uczyć się na kilku instrumentach równocześnie, aby jaknajprędzej być zdolnymi do wykonywania rzemiosła. To nie pozwalało poświęcić się jednemu instrumentowi specjalnie. Prócztego wszyscy uczniowie i czeladnicy ćwiczyli u „Stadtmuzikanta“ - majstra w tym samym pokoju równocześnie, każdy na swój rachunek a to też nie przyczyniało się do wyrobienia smaku i musiało odbijać się niekorzystnie na uczniach. Wieprecht wytrzymał wiernie cztery przepisane lata aż wreszcie nadeszła owa szczęśliwa chwila, w której przy zachowaniu wszelkich formalności i ^związanych z tem uroczystości został wyzwolony na „czeladnika[11]. — Nie małą była też jego radość i z tego powodu, że mu wolno było jako czeladnikowi bez ukrywania się zapalić fajkę w obecności starszych.

W domu Körta zastępcy burmistrza z Aschersleben gdzie bywał Wieprecht często gościem jako członek kwartetu, złożonego przez gospodarza, poznał on inny świat, innych ludzi i innem okiem zaczął patrzeć na swoje rzemiosło. W tym domu rozumiał, że muzyki za rzemiosło uważać nie można. Zaczął więc stronić od swoich dotychczasowych kolegów, pracować nad swoją wiedzą teoretyczną. Przez to z ojcem się nawet pogniewał, którego szczytem marzenia było widzieć syna „Stadtmusikantem“. W tym czasie dał szczęśliwy los chłopakowi niespodziewaną pomoc. Do Aschersleben przybył z koncertem na zaproszenie burmistrza Hermstedt, klarnecista-wirtuoz. Wiep-

recht wykonał *w czasie koncertu Hermstedta dobrze partje solowe na skrzypcach. Tem zwrócił na siebie uwagę wirtuoza, który po przełamaniu oporu ze strony starego Wieprechta dał młodemu list do swego kolegi w Lipsku. Niestety w Lipsku Wieprecht me znalazł wolnego miejsca u tamtejszego „Stadtmusikanta**, poszedł więc do Drezna, gdzie w r. 1821 przyjął go „Stadtmusikant** Zillmann do siebie. Orkiestra Zillmanna liczyła 30 ludzi. Wieprecht grał w niej pierwsze skrzypce. W Dreźnie poznał się z Weberem, któremu wiele miał do zawdzięczenia. Mimo ciężkich warunków życia wytrwał Wieprecht w swojem postanowieniu wzniesienia się ponad rzemiosło. Pracował więc nad sobą, zdobywał wiedzę a gdy dostał się do orkiestry w Lipsku dzięki dobrym ludziom którzy się nim zajęli, zaczął regularna naukę literatury, geografji historji a przedewszystkiem kompozycji a więc harmonji, kontrapunktu it. d. Pracował nad siły, w koncertach grał pierwsze skrzypce, w teatrze na puzonie, przy tem uczył się pilnie. Nagrodą za ten upór w pracy nad .sobą było dla niego otrzymanie patentu mianującego go królewskim muzykiem kameralnym. Było to w r. 1824 a więc w 22 roku jego życia. Dość szczegółowo zajęliśmy się przebiegiem życia tego człowieka do tej chwili. Chcieliśmy wykazać jak chłopak biedny, zdolny uczciwy i chętny do pracy potrafił wybić się ponad setki swoich kolegów i prześcignąć najśmielsze marzenia ojca. Lecz nie tu koniec karjery. To początek. Dalsze jego życie stoi w ścisłym związku z rozwojem orkiestr wojskowych nie tylko niemieckich lecz także tureckich i amerykańskich. C. d.n.

Z życia i twórczości naszych współczesnych kompozytorów.

Bezwzględnie za mało interesujemy się naszem życiem muzycznem. Gdyby ktoś poprosił nas o wyliczenie kilku nazwisk polskich kompozytorów wprawiłby nas w prawdziwy kłopot, bo po za jednem lub dwoma nazwiskami więcej wyliczyć nie potrafilibyśmy. A przecież powinni **nasi** kompozytorzy przedewszystkiem **nam** być znani. Abypolski muzyk wojskowy mógł sobie urobić obraz życia muzycznego w Polsce w chwili bieżącej podajemy nazwiska, daty najważniejsze i kompozycje żyjących w lej chwili polskich kompozytorów. Jeżeli tego lub owego nazwiska w spisie naszym nie będzie, nie jest to pominięcie celowe. Bylibyśmy tedy czytelnikom naszym wdzięczni, gdyby nam pominiętych kompozytorów wskazali, podając ich dokładny adres. Żyją w chwili obecnej, tworzą lub pracują nad muzyką polską:

Adamus Henryk, ur. w r. 1880 z kompozycji jego wystawiono w Warszawie operę „Sumienie*‘ (1818) i „Rey w Babinio** (1922), prócz tego napisał dwa poematy symfoniczne, i wiele utworów instrumentalnych.

Barcewicz Stanisław, ur. w r. 1858, skrzypek 0 sławie europejskiej, w latach 1911-1918, dyrektor warszawskiego konserwatorjum.

Biernacki Michał, ur. w r. 1855, kompozytor 1 teoretyk. Napisał liczne kompozycje symfoniczne, 3 kantały, 2 msze, pieśni na sola i chóry, dzieła teoretyczne. Każdy muzyk powinien posiadać jego zasady muzyki.

Bojanowski Jerzy kapelmistrz, dyrektor opery toruńskiej, bliższych danych nie mamy.

Brzeziński Franciszek, ur. w r. 1867, napisał koncert fortepianowy g-mok, sonetę na skrzypce i fortepjan, koncert skrzypcowy, polską suitę na fortepjan i wiele innych. Orkiestrantom wojskowym znane są jego kompozycje.

Bursa Stanisław, ur. w r. 1865, kompozytor i dyrygient pisze utwory chóralne, na fortepjan, pieśni, kompozycje kościelne. Napisał jedną operę.

Chojnacki Roman, ur. 1880, teoretyk profesor teorji muzyki.

Dr. Chybiński Adolf, prof. uniwersytetu we Lwowie ur. 1880 r. pisze dzieła, dotyczące historji muzyki polskiej. Bliższe szczegóły podamy ob szernie w jednym z następnych numerów.

Dołżycki Adam, ur. w r. 1886, świetny dyrygent w latach 1919-1922 kapelmistrz opery poznańskiej.

Drzewiecki Zbigniew, ur. w 1890, pianista.

Dygat Zygmunt, ur. 1894 r pianista.

Dymmek Zbigniew, ur. 1896 r. kompozytor napisał wielie pieśni, utwory na fortepjan i orkiestrę w 1925/26 r. kapelmistrz opery toruńskiej.

Eisenberger Seweryn ur. 1879 pianista.

Fitelberg Grzegorz, ur. 1879 r. kompozytor. Napisał symfonję e — mou, polską rapsodję, sonetę skrzycową 2 uwertury, pieśni, poemat symf. „Protesilaos i Saodemia** i inne.

Friemann Witołd, ur. 1891, kompozytor, utwory fortepianowe, pieśni.

Friedmann Ignacy, ur. 1882 r. pianista, niezrównany wykonawca Chopina. Komponuje utwory na fortepjan i liczne pieśni,

Garbusiński Kazimierz, ur. 1883 kompozytor. Napisał oratorjum „7 słów Chrystusa**, 5 mszy i utwory na organy.

Gieburowski Wacław ks. ur. 1876, komponuje muzykę kościelną.

Gliński Mateusz ur. 1892, kompozytor i dyrygent. Napisał liczne pieśni i utwory na fortepjan.

Hubermann Bronisław, ur. 1882 skrzypek

Dr. Jachimecki Zdzisław ur. 1882 r., historyk i kompozytor, napisał wiele pieśni, fantazję symfoniczną, dzieła historyczne: „Rozwój kultury muz. w Polsce**, „Historja Muz. Polski“, „Wpływ muzyki włoskiej na polską w r. 1540—1640“

Jarecki Tadeusz, ur. 1889, kompozytor, pisze utwory na orkiestrę, fortepjan, muzykę kameralną i pieśni.

Joteyko Tadeusz, ur. 187*2, kompozytor, napisał, symfonję C-dur, uwerturę, poemat symfoniczny opery: „Grajek“, „Zygmunt August“, kantatę: Widziadło, pieśni solowe i chóralne, muzyka kameralna.

Kenig Włodzimierz, ur. 1883 r., kompozytor, napisał 3 symfonje, 2 poematy symfoniczne, pieśni, utwory na skrzypce i na wiolonczelę.

Kochański Paweł, ur. 1887, skrzypek.

Kochański Wacław, ur. 1884, skrzypek.

Koczalski Raul, ur. 1885 pianista **i** kompozytor. Napisał operę: Raymond legendę symfoniczną, utwory na fortepjan.

Łabuński Wiktor, ur. 1895, pianista.

Lalewicz Grzegorz, ur. **1876,** pianista i kompozytor. Pisze utwory na fortepjan.

Lipski Stanisław, ur. 1880, kompozytor, pisze pieśni solowe i na chór męski, utwory na fortepjan.

Malinowski Stefan, ur. **1890** r., kompozytor, pisze pieśni, utwory na fortepjan, napisał jedną operetkę.

Marek Czesław, ur. **I89I** kompozytor i pianista. Napisał dotychczas wiele pieśni solowych, na chór męski, utwory: na orkiestrę (Serrenada włocha, Scherro) i na skrzypce z fortepjanem.

Maszyński Piotr, ur. 1855, kompozytor i dyrvgent. Napisał bardzo wiele pieśni, utwory na fortepjan, na orkiestrę.

Melcer Henryk, ur. **1869,** jeden z najznaczniejszych kompozytorów i pianistów naszych, dyrektor warszawskiego konserwatorjum muzyczn Napisał opery: Marja, Protesilaos i Laodamja, utwory fortepjanowe, dzieła chóralne i transkrypcje pieśni Moniuszki.

Michałowski Aleksander, ur. 1851, pianista i kompozytor. Napisał 35 utworów na fortepjan, wydał dzieła Chopina.

Młynarski Emil, ur. **ł870,** kompozytor, skrzypek i dyrygent. Napisał wiele utworów na skrzypce, pieśni, symfonie J-dur i operę.

Morawski Eugenjusz, ur. **1876,** kompozytor. Napisał poemat symfoniczny o „Vae vietis“, symfonję z chórami i wiele utworów na orkiestrę.

Niewiadomski Stanisław, ur. 1859, kompozytor, napisał wiele pieśni.

Nowowiejski Feliks, szczegóły obszernie podaliśmy w nr. 1.

Dr. Opieński Henryk, ur. 1870 kompozytor, dyrektor konserwatorjum w Poznaniu. Napisał Operę „Marja“, muzykę do „Księcia Niezłomnego*, poematy symfoniczne, pieśni, utwory na skrzypce. Prócz tego dzieła muzyczno-naukowe i historyczne.

Oziminski Józef, ur. 1877, dyrygent i skrzypek.

Paderewski Ignacy, ur. 1860, o dziełach i życiu tego mistrza napiszemy osobny artykuł.

Pachulski Henryk, ur. 1859, kompozytor. Napisał pieśni, utwory orkiestralne i fortepjanowe.

Perutz Robert, ur. 1886, skrzypek od 1920 r. w Ameryce profesorem konserwatorjum.

Poselt Robert, ur. **1873,** skrzypek wirtuoz, napisał wiele utworów na skrzyce solo.

Dr. Reiss Józef, ur. 1879, muzykolog napisał: Historję muzyki, Biografję Beethovena, podręcznik do nauki Harmonji i inne.

Rogowski Michał, ur. 1881, kompozytor i dyrygent napisał operę „Tomara*, świętoszki, wiele utworów kameralnych.

Różycki Ludomir, ur. **1883,** kompozytor, napisał: dramat muz.: Bolesław Śmiały, Maduza, opery: Eros i Psyche, Casanova, batel Pan Twardowski, liczne utwory na orkiestrę symf. fortepjan, utwory kameralne.

Rudnicki Marjan. ur. 1888, kompozytor i dyrygent napisał pieśni, utwory orkiestralne, suity etc.

Rubistein Artur, ur. 1886, wybitny pianista.

Rytel Piotr, ur. I884 r., kompozytor, napisał operę „Zjola* symfonję A-duj, i kilka poematów symfonicznych.

Śliwiński Józef, ur. 1865 pianista, wybitny odtwóoca dzieł Chopina, Liszta i Schumana żyje w Warszawie.

Sobolewski Marjan, ur, 1884 r., kompozytor. Napisał: kwartet stryczkowy, kwintet z fletem, sonatę na czello z fortepjanem, pieśni, poemat symfoniczny i podręcznik do nauki i instrumentacji.

I)r. Sołtys Adam, ur. 1890, kompozytor i dyrygent, napisał 2 symfonje, uwertury, pieśni, utwory na fortepjan.

Sołtys Mieczysław, ur. 1863, kompozytor, dyrygent i teoretyk, napisał: 5 oper, oratorja, symonje, poematy symfoniczne, utwory fortepianowe, pieśni.

Starczewski Feliks, ur. 1868 r., kompozytor. Napisał utwory orkiestralne, fortepianowe, sonaty na skrzypce, wiele pieśni.

Szeluta Apolinary, ur. 1884, kompozytor, napisał liczne pieśni, utwory fortepianowe, jedną operę.

Szopski Felicjan ur. 1865, kompozytor, napisał : operę Lilje, utwory fortepjanowe, liczne melodyjne pieśni.

Szulc Bronisław, ur. 1881, dyrygent i kompozytor. Napisał 2 poematy symfoniczne, wiele utworów na skrzypce i violonczelę.

Szymanowski Karol, ur. 1883, kompozytor, napisał utwory fortepianowe, orkiestralne: symfonje, poematy symfoniczne, pieśni, opery: Hagit i Król Rogier.

Tansmann Aleksander, ur. 1900 roku napisał:, utwory kameralne, fortepianowe, pieśni.

Turczyński Józef, ur. 1884, pianista, w r. 1920 prof. konserwatorjum.

Urbanyi Z. G., ur. 1876, kompozytor i pedagog napisał: utwory orkiestralne i chóralne.

Wallek-Walewski, ur. 1885, kompozytor i dyrygent, napisał: utwory orkiestralne, chóralne, fortepianowe, opera „Dola“.

Wielhorski Aleksander, ur. 1890 r., pianista, napisał: wiele pieśni, utwory fortepianowe, fantazja op. 10 na fortepjan z orkiestrą.

Wolańek Jan, ur. 1895 roku, skrzypek żyje w Ameryce.



(Ciąg dalszy.)

Powstanie muzyhi

Instrumenty muzyczne otrzymali Grecy też od bogów. Hermes (Merkury) syn Zeussa i Mai, córki Atlasa, sporządził lirę ze skorupy żółwia. Z powijaków wyszedł Hermes zaraz po urodzeniu i skradł trzodę którą pasł Apollon a ukrył ją tak zręcznie w jaskini w Pylos, że nie można było znaleść nawet śladu. Po tej kradzieży powrócił do kołyski. Lecz Apollo, jako bóg wróżby, siłą sobie daną kradzież odkrywa i wzywa Hermesa przed sąd ojca bogów Zeussa. Zeuss rozkazuje Hermesowi, aby zwrócił trzodę lecz gdy Apollo usłyszał Hermesa grającego na lirze, zgodził się aby Hermes zatrzymał sobie trzodę ale wzamian za to, aby mu oddał na własność swoją lirę.

Bogini Pallas Atena zrobiła z kości jelenia pierwszy flet Następujące zdarzenie pomogło jej do wynalazku lletu. Perseusz zabił przy pomocy Pallas Ateny Meduzę. Po jej śmierci siostry jej Steino i Euryale zaczęły żałośnie płakać. Na głowach miały one zamiast włosów węże. Węże te w czasie płaczu Steiny i Euryali przyłączyły się do ich żalów — sycząc. Ten syczący ton wężów starał się naśladować na flecie bogini Pallas Atena. Lecz bogowie wyśmiali Pallas Atenę — bo przy graniu na flecie oblicze jej zmieniało się — gdy więc Atena w zwierciedle wodnym przekonała się o niekorzystnej zmianie twarzy przy grze na flecie, odrzuciła instrument i rzuciła klątwę na tego, kto ten flet znajdzie. Znalazł go Marsyasz. Udoskonalił znaleziony instrument i doszedł na nim do takiej wprawy, że wezwał samego Apollina do walki. Apollo wyzwanie przyjął. Muzy miały być sędziami.

Z początku chyliło się zwycięstwo na stronę Marsyasza, gdy jednak Apollo zaczął śpiewać przy wtórze liry, czego Marsyasz uczynić nie mógł zwycięzcą ogłoszony zos^ił Apollo. Zwycięski Apollo, nie bacząc na prośby Marsyasza i ucznia jego Olympusa kazał nieszczęsnemu fleciście zdjąć skórę i powiesił ją w jaskini koło Kalainai we Frygji, gilzie wypływa rzeka Marsyasz. Skóra zwyciężonego Marsyasza — opowiadają — poruszała się zawsze radośnie o ile w pobliżu zagrał ktoś na flecie.

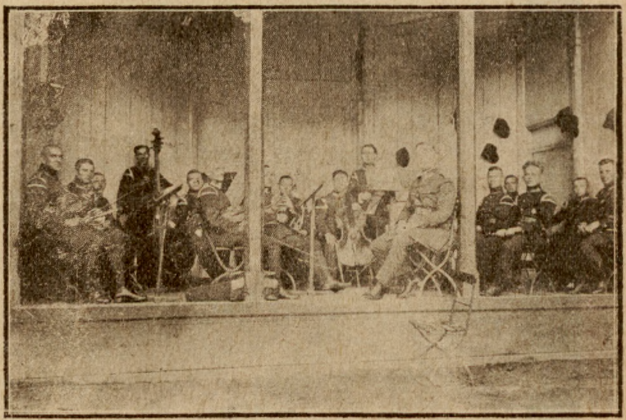
Smutny koniec Marsyasza nie odstraszył jednak innych od współzawodnictwa z Apollmem. Krzywonosy. o koźlich nogach, włosem pokryty, ogoriasty „Pan“, który był tak przerażająco brzydki, że własna matka go opuściła, zapragnął odnieść zwycięstwo nad Apollinem. Nie udało mu się, to jednak. Wprawdzie król Frygów, Midas, który był zaproszony na sędziego chciał przyznać pierwszeństwo grze Pana wszyscy jednak obecni Apollina grę jako piękniejszą ocenili. Midas otrzymał za to od Apollina ośle uszy. Bogowie jednak umieli cenić piękną grę ludzi. Orfeusz grą swoją poruszał drzewa i skały, oswajał dzikie zwierzęta, a nawet umiał wzbudzić. litość w twardych sercach bogów podziemnych. Żona Orfeusza, Eurydyka, uciekając przed prześladującym ją Aristaiosem, została ukąszona śmiertelnie przez jadowitego węża. Po śmierci przebywała w podziemiach, gdzie dusze wszystkich zmarłych przebywały. Orfeusz śpiewem swoim i grą uśpił Cerbera pilnującego wejścia do podziemi a następnie poruszył serca podziemnych bogów tak, że ci pozwolili mu Eurydykę zabrać ze sobą z powrotem na świat. Eurydyka miała przez podziemia uroczyć za Orfeuszem a jemu nie wolno było oglądać się poza siebie aż dopiero po wyjściu z podziemi. To był warunek bogów. Niestety Orfeusz nie słysząc za sobą kroków ukochanej żony nie pewny był czy ona za nim idzie. Oglądnął się. Zobaczył ją — lecz zarazem stracił bezpowrotnie. Eurydyka wróciła do podziemi a zrozpaczony Orfeusz opuścił bez niej przebytek umarłych. O Amfionie zaś opowiadają że swoim przecudnym śpiewem i potęgą tonu swojej liry czarował kamienie tak, same układały się w mury miasta Teb.

„C. d. n.

OrKiestry wojsKowe w- zdrojowisKach.



W Zegiestowie-Zdroju gra w bieżącym roku orkiestra 16 p.p. pod batutą swego kapelmistrza p. Pawła Kuczery.



W Goczałkowicach-Zdroju gra w roku bieżącym orkiestra 73 p. p. pod batutą swego kapelmistrza p. R. Chmielewicza.

Sezonowe Koncerty

orKiestry wojsKowe] 67 p. p. na plaży morsKiej w Gdyni.

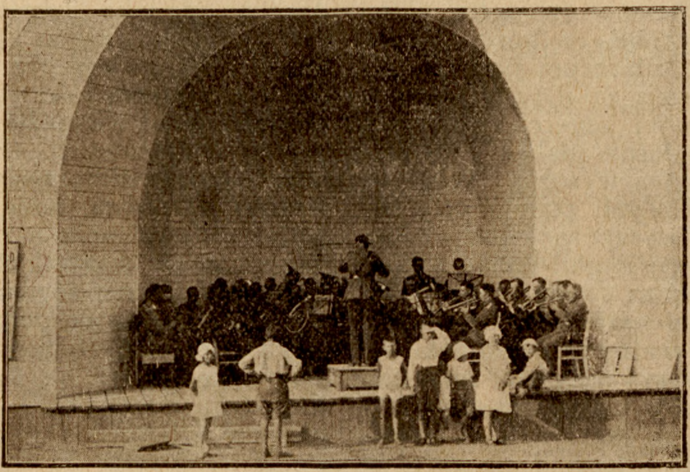
Państwo nasze jak wiadomo obfituje w dużą ilość miejsc kąpielowych, klimatycznych i letnisk j. n. p. Krynica, Szczawnica, Truskawiec, Ciechocinek, Inowrocław, Żegestów a najmilsze z nich to Gdynia, nieocenione nasze okno na morze polskie.

Gdynia to nasza Blankenberghe lub Nordney Z nastaniem ciepłych dni w czerwcu każdego roku, ściągają tu zwolna z całej Polski tłumy publiczności, by się polskiem morzem ucieszyć, by zażyć przemiłej kąpieli i plaży na wybrzeżach ukochanego Bałtyku.

Główną atrakcją każdej kąpielowej, czy też klimatycznej miejscowości są koncerty, stale na sezon zaangażowanych orkiestrowych zespołów.

Nie wiecjzieć czemu to przypisać, że dziś wpaństwie naszem mamy ten stan rzeczy,że zarządy poszczególnych kąpielisk i klimatyk wolą angażować dla potrzeb swoich zakładów orkiestry wojskowe, aniżeli zespoły orkiestr cywilnych i ogół gości w tych zakładach zdrojowych odnosi się z większą sympatją do muzyk wojskowych aniżeli do cywilnych.

Przyczyną tego objawu jest zapewne to, że orkiestry wojskowe są więcej karne, bardziej zgrane i więcej zdyscyplinowane, przez co dyrekcje poszczególnych zakładów zdrojowych mają z niemi mniej kłopotu.



Koncert orkiestry 67 p. p pod batutą kapelmistrza A. Dulina.

Z tych więc zapewne względów i Zarząd Hotelu Kaszubskiego w Gdyni zaangażował na tegoroczny sezon kąpielowy świetną orkiestrę 67 pp. z Brodnicy, której kapelmistrzem jest kapitan Aleksander Dulin, subtelny muzyk-artysta, wychowanek konserwatorjum warszawskiego.

Orkiestra 67 pp. to jeden z tych nielicznych zespołów, którego produkcje u publiczności inteligentnej, rozumiejącej sztukę, rzetelny respekt budzą. Cechuje ten zespół czysty strój instrumentów, oraz subtelność wykonania poszczególnych utworów objętych programem. Czy to codzienne koncerty, czy t. zw. Elitę - koncerty, wszystko to w wykonaniu tego zespołu pod kier. kpm. Dulina nosi cechy rzetelnego artyzmu a już sam dobór programów, które obejmują takie rzeczy j. n. p. Czajkowskiego: „Kaprys włoski", Suita: „Łabędzie jezioro", cały cykl wielkich kompozycji Wagnera, Lisztowskie: „Rapsodje węgierskie" nr. I, II, VIII i XIV, Polones Chopina Asdur, Urbanyiego „Impresje włoskie" tudzież szereg utworów modernistycznych najnowszych autorów polskich i francuskich, wszystko to świadczy o wysokich aspiracjach artystycznych dyrygenta i jego zespołu. Koncerty kpm. Dulina są też przez licznych gości tłumnie uczęszczane, tak że cała niemal Gdynia od godziny 5 do 7 wieczorem gromadzi się na nich.

Z. G. U.

Z życia naszych orkiestr wojskowych.

Orkiestra 1 p. s. p. rozpoczyna swe istnienie z dniem 1 listopada 1918 r. Powstała ona z orkiestry 32 p. pospolitego ruszenia austr. i 20 p. p ziemi sądeckiej w sile 12 orkiestrantów (Polaków) pod kierownictwem sierż. Stiastnego Józefa, byłego dyrygenta 32 p. posp. rusz. austr. Wszelki inwentarz jako też sprzęt muzyczny orkiestry 1 p. s. p. pochodzi również z wyżej wymienionych pułków armji austr. — Dzięki okoliczności że orkiestranci wracali licznie ze zlikwidowanych pułków armji zaborczych do Nowego Sącza jako miejsca swojego stałego zamieszkania stan orkiestry 1 p. s. p. powiększył się w niedługim czasie tak iż z początkiem 1919 roku posiadał 1 p. s. p. orkiestrę dętą i smyczkową.

Wielkie zasługi w czasie organizacji orkiestry 1 p. s. p. położył ówczesny dowódca pułku ppułk. Horoszkiewicz Kazimierz, ks. kapelan Miodoński Antoni oraz ś. p. podpor. Niewodowski, ówczesny referent ork. 1 p. s. p. który zginął w wyprawie kijowskiej w r. 1920.

W połowie 1919 r. odszedł na własną prośbę w stan cywilny, ówczesny kierownik ork. I p. s. p. st. sierż. Stiastny Józef, a w miejsce tegoż ustanowiony został kierownikiem przez ówczesnego dowódcę pułku p. pułk. Horoszkiewicza Kazimierza. sierż. Mordawski Mieczysław dotychczasowy szef orkiestry. - W tym jednak okresie rozpoczęła się powolna dezorganizacja ork 1 p. s. p. z powodu częściowej demobilizacji starszych roczników. Dowódca pułku p. pułk. Horoszkiewicz Kazimierz ogłosił konkurs na stanowisko kapelmistrza na które kompetował między innymi również i kapelmistrz ork. cywilnej p. Antoni Wroński.

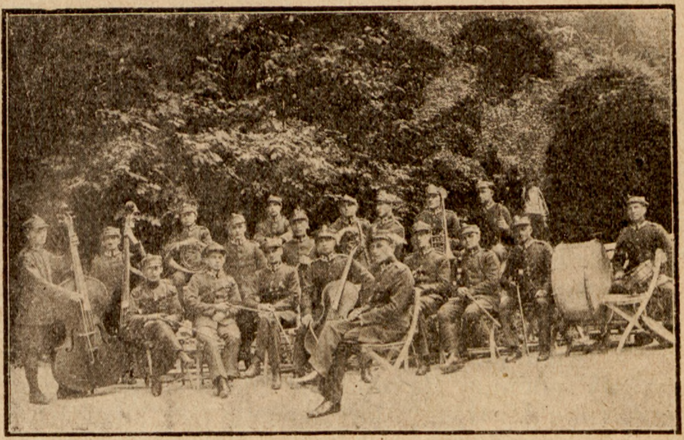
P. Wroński obejmując stanowisko kapelmistrza orkiestry I p. s. p. zastał już w niej kilka wybitnych sił muzycznych w charakterze podoficerów orkiestry, dzięki którym zyskała ona w krótkim czasie sławę najlepszej ork. wojskowej na Podhalu.

W kwietniu 1920 roku odbvła orkiestra dętą pod kierownictwem tambour-majora sierż. Mieczysława Mordawskiego wraz z pułkiem wyprawę kijowską skąd w sierpniu 1920 r. wróciła wprawdzie bez strat w ludziach, jednakowoż ze zniszczonym sprzętem muzycznym. — Zespół smyczkowy ork. I p. s. p. pozostał przy Batal. Kadry zapasowej dla celów oświatowych. —

W tym samym roku został Batal. Kadry zapasowej na rozkaz Min. Spr. Wojsk, wraz z wyżej wymienionym zespołem przeniesiony do Milówki a po upływie dwóch miesięcy do Bielska, gdzie w tym samym roku nastąpiło zupełne skompletowanie ork. 1 |>. s. p.

W r. 1921 została ork. 1 p. s. p. zakontraktowana jako orkiestra zdrojowa do zdrojowiska w Szczawnicy, gdzie do chwili obecnej *ku największemu zadowoleniu kuracjuszy i dyrekcji zakładu każdego roku przez okres trzech miesiecy koncertuje.

W r. 1923 otrzymała ork. 1 p. s. p. trzecią nagrodę na konkursie orkiestr wojskowych okręgu korpuśnego w Krakowie.



Orkiestra 1. p. s p.
obecnie gra w Szczawnicy.

29 lipca 1924 r. umarł urz. X rangi kapelmistrz ork. 1 p. s. p. Antoni Wroński, — po którego śmierci dowódca pułku pułk. Dobrodzicki Jerzy przeznaczył st. sierż. Józefa Ciapskiego, dotychczasowego zastępcę zmarłego kapelmistrza na kierownika orkiesty.

Praca, sumiennem wykonywaniem obowiązków jakoteż swojemi wybitnemi zdolnościami muzycznemu zyskał st. sierż Ciapski Józef w krótkim czasie zupełne zaufanie swoich przełożonych, na wniosek których został jako P. O. Kapelmistrza przez M. S. Wojsk, zatwierdzonym.

Najpiękniejszym dniem w istnieniu ork. 1 p. s. p. był dzień 10 kwietnia 1925 r. w którym to orkiestra 1 p. s. p. ze swoim kapelmistrzem na czele obchodziła święto poświęcenia całego kompletu nowych instrumentów muzycznych (dętych) zakupionych z funduszu ork. 1 p. s. p. na wniosek kapitana Bobera Romana ówczesnego referenta ork l p. s. p.

Do chwili obecnej ork. 1 p. s. p. z kapelmistrzem Ciapskim Józefem na czele zalicza się do lepszych orkiestr armji polskiej.



RroriiKa muzyczna.

(Najważniejsze zdarzenia z niedalekiej przeszłości.)

Polska.

— **Wilno.** W sali miejskiej po raz pierwszy w Polsce wykonana została parodja muzyczna francuskiego kompozytora D. Milhauda pod tytułem „Byk na dachu“. Jest to utwór modernistyczny.

Koncert orkiestr wojskowych w Toruniu.

Połączone orkiestry 14 p. p. i 63 p. p. w sile około 100 ludzi koncertowały w sobotę dnia 7 sierpnia b. r. pod batutą swoich dzielnych kapelmistrzów p. Z. Grabowskiego (63 p. p.) i p. P. Wittmana (14 p. p.) Program bardzo bogaty o wysokim poziomie artystycznym obejmował utwory: Moniuszki, Chopina, Griega, Wagnera i innych. Koncert zgromadził tłumy publiczności, która wdzięcznymi oklaskami nagradzała każdą część programu.

Zagranica.

— **Austrja.** Na cmentarzu w Eisenstadt stanie okazały pomnik Haydna na miejscu wiecznego spoczynku Mistrza. Małe miasteczko austrjackie Hallein, posiadające zaledwie 7,500 mieszkańców, wybudowało gmach opery i rozpoczęło przy poparciu władz miejskich działalność operową.

— **Rumunja.** W Bukareszcie zdobywa sobie coraz to większą sławę świetny baryton polski, S. Zaleski.

— **Włochy.** Włochy obchodzą w tym roku bardzo uroczyście 25 ciolecie śmierci Yerdiego,. światowej sławy twórcy wielu oper.

Czternastoletni uczeń gimnazjum w Rzymie, Rinaldo Rota, wystawił własne oratorjum p. t. „Młodość św. Jana Chciela“, obecnie kończy operę komiczną do tematu z Andersena. Opinja muzyczna wróży mu piękną przyszłość. W liczbie 30-stu wymienionych przez Mussoliniego kandydatów do Akademji Narodowej znajduje się 3-ch muzyków, mianowicie: Mascagni. Pizzetti i Toskanini. W sierpniu odbędzie się w Assyżu festival muzyki kościelnej dla uczczenia pamięci św. Franciszka z Assyżu.

— **Z Kalkuty** przynoszą dzienniki wiadomość o ogromnym sukcesie, osiągniętym przez 12-sto letniego pianistę P. Manzini, którego nazywają „młodym Paderewskim “.

Rok Beethovena w Wiedniu.

Celem uczczenia setnej rocznicy zgonu nieśmiertelnego mistrza która przypada w r. 1927, Wiedeń już rozpoczął odpowiednie przygotowania. W okresie od 26 do 30 marca odbędzie się wielka uroczystość pod protektoratem najwyższych władz związkowych i miejskich. Wszyscy zaakredytowani w Wiedniu przedstawiciele rządów obcych zostali zaproszeni do uczestnictwa w komitecie honorowym, którego przewodniczącym jest prezydent Hainisch.

KaiendarzyK muzyczny

Sierpień 1926.

Dnia 2 sierpnia wypała piąta rocznica śmierci Henryka Carusa, (czyt. Karuza) śpiewaka (tenor) o sławie światowej, niezrównanego wykonawcy odpowiednich partji w operach Puccini"ego. Caruso umarł przed pięciu laty w Neapolu.

Dnia 5 sierpnia 115. rocznica urodzin Ambrożego Thomas (czyt. Toma). Z jego licznych oper orkiestry wojskowe grywają: uwerturę do opery „Mignon4- (czyt. Minią). Umarł w r. 1896.

Dnia 9 sierpnia siódma rocznica śmierci Ruggiera Leocavalla (czyt. Rudżiera Leonkawalla), kompozytoja włoskiego. Powszechnie znana jest opera jego „Pagliacci44 (czyt. Paljaćzczi po polsku „Pajace44). Urodził się w r. 1858.

Dnia 10 sierpnia Aleksander Głazunów, jeden z najznaczniejszych kompozytorów rosyjskich, ukończył 61 lat życia.

Dnia 13 sierpnia przypadła 350 rocznica śmierci lutnisty Walentego Bakfarka, zwdnego Węgrzynkiem, który był ulubieńcem dworu króla polskiego Zygmunta Augusta.

W tym samym dniu przypadła dziesiąta rocznica śmierci Aleksandra Polińskiego, muzykologa. Pozostawił po sobie m. i. „Historję muzyki polskiej w zasysie44.

W tym też dniu przed 14 laty zmarł w Paryżu Jules Massenet (czyt. Zil Massne) bardzo znaczny kompozytor francuski. Orkiestry wojskowe grywawają z powodzeniem wyjątki z jego opery „Manon44 (czyt. Maną).

Dnia 15 sierpnia 19 ta rocznica śmierci Józefa Joachima, skrzypka. Urodził się w r. 1831.

Dnia 17 sier-pnia — 46-ta rocznica śmierci skrzypka norweskiego Ole Bull’a, który w życiu E. Griega odegrał wielką rolę. Urodził sie w roku 1810

Dnia 18 sierpnia urodził się zmarły pr2ed 14 laty pieśniarz polski Jan Gall.

Dnia 20 sierpnia kończy prof. Friemann Witołd 35 rok życia. Od redakcji Muzyka tą drogą polskiemu kompozytorowi życzenia długich lat życia dla dobra polskiej muzyki!

Dnia 21 sierpnia prof. JerzyLelalewicz pianista skończy 50-ty rok życia. I Jemu za dalekie morza wysyła redakcja serdeczne życzenia długich lat życia.

Dnia 22 sierpnia prof. Stanisław Bursa skończy 61 rok życia. Czcigodnemu Profesorowi redakcja „Muzyka wojskowego44 przesyła szczere „ad multos annos44 !

W tyni samym dniu przypada 64-ta rocznica urodzin kompozytora franc. Claude’a Debussy'ego (czyt. Klod Debissi). Umarł w r. 1918.

Dnia 27 sierpnia kompozytor włoski Umberto Giordano (czyt. Dżordano) kończy 59-ty rok życic. Z kilkunastu jego oper Andrea Chénier (Szenje) cieszy się powodzeniem. Wyjątki tej opery są zebrane w pot-pourri na orkiestrę wojskową.

83SIa WIEDZA MUZYCZNA aaa

LeKcja pierwsza *)

Nauka o tonach.

Sztuki piękne dzielimy na dwie grupy. Grupę pierwszą stanowi muzyka i poezja — drugą grupę stanowią: malarstwo, rzeźba i architektura. Materjał, którym posługuje się muzyka i poezja — a więc tony i słowa — nie podpada tak pod nasze zmysły jak materjał, którym posługuje się malarstwo, rzeźba i architektura — dlatego pierwszą grupę sztuk pięknych — muzykę i poezję nazywamy sztukami idealnemi a grupę drugą — malarstwo, rzeźbę i architekturę sztukami realnemi. Słowo „muzyka" pochodzi z języka greckiego. Muzami nazywali starożytni Grecy towarzyszki bogów olimpijskich, które śpiewem, grą na instrumentach i tańcem sławiły piękność świata. Od nich pochodzi wyraz „muzyka".

Materjałem, którym posługuje się muzyka są dźwięki. Mowa, krzyk, brzęk, huk, trzask, szum, szmer, turkot nie są dźwiękami muzycznymi, bo nie powstają przez regularne drganie ciał. — Fizyka, nauka o zjawiskach przyrody, w dziale swoim, nauce o głosie (akustyce) tak nas uczy: **„Ton powstaje przez regularne drganie ciała elastycznego".** Ażeby to zdanie lepiej zrozumieć zróbmy następujące doświadczenie: weź w rękę czynel (żele) uderz weń pałką od bębna a następnie szybko przytrzymaj ręką. Co spostrzeżesz ? Po uderzeniu czynel wydaje dźwięk — przy przytrzymaniu ręką — w tej samej chwili czynel przestaje dźwięczyć. Zrób inne doświadczenie: weź widełki stroikowe (kamerton) uderz niemi w pulpit lub ławkę a następnie przyłóż je do szyby w oknie. Spostrzeżesz, że widełki szybko odskakują od okna. Przyłóż widełki stroikowe po uderzeniu jednym z końców do zębów — odczujesz niemiłe szybko po sobie następujące drgania. Szarpnij dość silnie strunę a lub d na skrzypcach. Przypatrz się strunie po szarpnięciu. Drga ona cała — przekonasz się o tem przez przyłożenie reki do struny — zresztą widzisz to — bo struna rozpływa się przed twoim wzrokiem. Z chwilą, gdy strunę przytrzymasz — drgania ustaną, lecz równocześnie też przestajesz słyszeć wydawany przez strunę ton. Te i podobne doświadczenia pouczą Cię, że ton powstaje tylko podczas drgania ciała, przy pomocy którego robisz swoje doświadczenie. Ciało jednak, które ma wydać ton musi mięć pewną giętkość, być elastycznem. Posuń po podłodze ławką, uderz czem twardem w deskę — to usłyszysz głos — będzie to turkot, hałas, szmer — lecz tonem tego nazwać nie możesz. Ton bowiem powstaje — jak już wyżej powiedzieliśmy przez, regularne drganie ciała elastycznego.

Źródłem tonów używanych w muzyce mogą być: drgające struny, drgający słup powietrza i drgające błony, płyty i sztaby. Zależnie od źródła tonu dzielimy używane dziś instrumenty muzyczne na: strunowe, dęte i perkussyjne. Powszechnie używanemi instrumentami strunowemi są: skrzypce, altówka czyli wiola, czello czyli wiolonczela, kontrabas, harfa, fortepian, mandolina, gitara, cytra. U następujących instrumentów powietrze jest źródłem tonu: flet, wszelkiego rodzaju trąby i wielka część piszczałek organowych. Płyty, błony lub sztaby są źródłem tonu u: kotłów (timpani), bębnów, bębenków (błony), triangli, dzwonków, kamertonów (sztaby), żeli (talerze, czynele), tam-tam (płyty), u dzwonów źródłem tonu są drgające płyty — forma ich tylko jest zmieniona. Prócz powyższych mamy jeszcze instrument^ muzyczne, u których źródłem tonu są płyty i słup powietrza równocześnie: klarnety, oboje, różki angielskie, fagoty, część piszczałek organowych (piszczałki języczkowe) a wreszcie głos ludzki. —

Łatwo potrafisz odróżnić ton klarnetu od tonu trąbki, skrzypiec od fletu, głos ludzki od wiolonczeli dzięki różnemu charakterowi tych tonów czyli ich barwie. Ton skrzypiec będzie miły, łagodny, miękki, ton trąbki zaś metaliczny, ostry, twardy. Tłumaczymy sobie to tem, że nie tylko struna brzmi na skrzypcach lecz także skrzypce same a więc drzewo, z których skrzypce są zrobione — w trąbce znów nie tylko drga słup powietrza lecz także trąbka sama a więc blacha, z której trąbka zrobiona. Ten różny charakter tonu poszczególnych instrumentów nazywamy barwą **tonu.**

Porównaj flet z tubą (helikonem) słup powietrza zawarty we flecie jest gruby zaledwie kilka centymetrów a słup powietrza zawarty w tubie! Toteż ton fletu jest wysoki a tuby nizki. To samo spostrzeżenie zrobisz porównując grubość strun skrzypiec z grubością strun kontrabasu. Z doświadczenia wiesz, że skrzypce wydają tony wysokie a kontrabas nizkie. Na podstawie tych spostrzeżeń dochodzimy do wniosku, że wysokość tonu zależy od grubości ciała drgającego.

A porównaj długość słupa powietrza w pikkolinie z długością słupa powietrza puzonu, lub długość strun skrzypcowych z długością strun kontrabasowych ! Jaki wniosek z tego porównania wyciągniesz? Tony pikkoliny względnie skrzypiec są znacznie wyższe od tonów puzonu względnie kontrabasu — wysokość więc tonu zależy też od długości ciała drgającego.

Przypatrz się co robi skrzypek przed graniem na swoim instrumencie. Podciąga lub spuszcza struny — stroi instrument. Widziałeś kiedy jak się stroi fortepian? Co robi flecista, gdy flet gra za wysoko? Im bardziej naciągasz strunę na skrzypcach, tem wyższy wydaje ona ton — im ona luźniejsza, tem ton jest niższy. Możemy więc powiedzieć, że wysokość tonu zależna też jest od siły napięcia ciała drgającego.

Zbierając to wszystko razem powiedzmy: wy**sokość tonu zależy od grubości, długości i siły napięcia ciała drgającego.** Równocześnie ze zmianą grubości, długości i siły napięcia ciała drgającego zmienia się też ilość drgnień, które wykonuje to ciało w jednej sekundzie. Mówimy wiec, że **wysokość tonu zależy od ilości drgnień. Im więcej drgnień robi dane ciało, tem Avyższy jest ton — im mniej tych drgnień, tem niższy jest ton.**

***) Korzystać z nauki korespondencyjnej mogą tylko zapisani u nas prenumeratorzy — dlatego przy zbiorowych zamówieniach prosimy o podanie nazwisk abonentów.**

Uczeni zajmowali się pytaniem, ile też najmniej drgnień musi robić ciało elastyczne, abyśmy już słyszeli ton — ile zaś drgnień najwięcej, abyśmy j e s z c z e słyszeli ton. Zależy to bezsprzecz^ nie od delikatności słuchu — uczeni jednak stwierdzili, że już od 8 drgnień w sekundzie słyszymy ton (Francuz Savart) i że | rzy 32 000 drgnień w sekundzie jeszcze słyszymy ton. Z tysięcy tonów powstających między 8 a 82000 drgnień w sekundzie muzyka dzisiejsza używa około 100 tonów. Najniższy ton, używany v\ muzyce „subkontra C“ powstaje przy 32 drgnienia ;h w sekundzie, najwyższy zaś ton przy 8200. N e ma też instrumentu* z któregoby można wszyslkie 100 tonów wydobyć. Każdy instrument ma pewne granice — jeden wydaje przeważnie tony niz de — inny przeważnie średnie — inny wreszcie przeważnie wysokie tony. Organy, posiadające wszy ;tkie piszczałki wydają 97 tonów, fortepian koncer .owy 88. Przekonaj się, licząc dobrze, ile tonów wjdaje instrument, ha którym grasz? Zanotuj to sobie! Kiedyś do tego powrócimy. —

Na oznaczenie tonów używamy następującego alfabetu: c. d, e, f, g, a, h, (wyucz się go dobrze na pamięć tak, byś mógł co góry i na dół szybko, bez namysłu powiedzieć!) Prócz tego sposobu nazywania tonów jest jeszcze inny tak zwana „solmizacja“. Jest to sposób oznaczania tonów zgłoskami : do, re, mi, fa, sol, la, si. Sposobu tego używają we Francji, Włoszech, Hiszpanji, Anglji i Rosji. My jednak używamy przeważnie podanego poprzednio alfabetu i tego będziemy używali w naszej nauce Prócz „solmizacji“, używanej i u nas wyłącznie przy nauce czytania nut głosem, czyli t. zw. „solfeggjo“ (czytaj sołfedżjo) wymyślili ludzie i inne sposoby — „vocedizację“, „domenizację“, „bebizację“ — lecz te sposoby ustąpiły zupełnie miejsca starszej od nich „solmizacji“ względnie sposobowi nazywania nut literami alfabetu.

Mamy więc 7 nazw tonów. Tych 7 nazw zupełnie wystarcza. Przypatrz się klawiaturze fortepianowej. Widzisz na niej białe i czarne klawisze. Uderz w jeden z białych klawiszy n. p. w ten, który leży przed dwoma czarnymi. Następnie policz na prawo 8 białych klawiszy. Ósmy klawisz wypadnie znów przed dwoma czarnymi. Gdy uderzysz teraz oba te klawisze razem, zauważysz, że oba te tony powstające po uderzeniu nie różnią się od siebie prawie niczem i ucho Twoje nic nie razi. Są to jakby te same tony — jeden z nich tylko jest wyższy drugi niższy. Pierwszy z nich (biały klawisz przed dwoma czarnymi) nazywa się C i drugi będzie się nazywał C. A ponieważ jest ten drugi ósmym tonem licząc od pierwszego a „ósmy“ nazywa się z łacińska „octavus“ (czytaj oktawus) mówimy, że drugi ton jest oktawą pierwszego. Takich białych klawiszy, leżących przed dwoma czarnymi, znajdziesz na fortepianie kilka. Wszystkie one nazywają się „C“ i są jeden dla drugiego oktawą. Wszystkie tony, używane w muzyce podzielono na oktawy. **Oktaw jest dziewięć.** Nazywają się: 1. subkontra, 2. kontra, 3. wielka, 4. mała, 5. raz kreślona, 6. dwa razy kreślona, 7. trzy razy kreślona, 8. cztery razy kreślona, 9. pięć razy kreślona.

Oznacza się te oktawy w sposób następujący:

Subkontra....................C D E F G A H
(każda litera podkreślona podwójnie)

Kontra............................C D E F G A H
(każda litera podkreślona pojedynczo)

Wielka * s . * . ; C	D E F G	A TI
mała . . i i . , . c	d e f g	a h
raz kreślon i . . . . c^1	d< e^1 f^1 g^1	a^1 h^1
dwa razy kreślona . c^2	d* e-“ f^2 g^2	a^2 h^2
trzy razy kreślona, c_3	d_3 e_3 f^3 g_3	a_3 h_3
Cztćry razy kreślona c_4	d_4 e_4 f_4 g_4	a_4 h_4
pięć razy kreślona . c	d° e° L g_3	a_5 h =

Jak już powiedzieliśmy C z oktawy subkontra powstaje przy 32 pojedyńczych drgnieniach w sekundzie — wobec tego kontra C ma 64 pojedyńczych drgnień w sekundzie, wielkie C 128, małe c 256, raz kreśl me c^1 512* dwa razy kreślone ć- 1024, trzy razy kreślone c_3 2048, cztery razy kreślone c_4 4096 a)ięć razy kreślone $ć_5$ 8192 pojedyńczych drgnień w sekundzie.

,.A“, według którego stroimy nasze instrumenty jest to „a“ z oktawy raz kreślonej: a^1 i powstaje przy 870 pojedyńczych drgnieniach na sekundę. Jest to tak zwane „a“ normalne, zaprowadzone w całym świecie muzycznym od r. 1885 po międzynarodowym kongresie rzeczoznawców. Kongres ten odbył się we Wiedniu staraniem austrjackiego ministerstwa oświaty. Na kongresie tym postanowiono, że normalnym tonem jest „a“, powstające przy 870 pojedyńczych drgnieniach W sekundźie. Przed kongresem wiedeńskim „a“ było w różnych krajach różne a nawet w tym samym kraju w różnych orkiestrach różne. Było to przedewszystkiem dla śpiewaków niewygodne i szkodliwe. N. p. w r. 1823 „a“ w teatrze włoskim miało‘848 drgnień w tym samym roku w innym teatrze 855, w operze paryskiej 862, w tej samej operze operże w r. 1839 — 882, w r. 1855 — 898, w teatrze w Lille w r. 1848 — 901 drgnień!

W orkiestrze dętej najniższy ton daje tuba B i jest nim Es. W orkiestrze symfonicznej zaś kontrabas. Tym tonem jest E z oktawy subkontra — przy około 40 drgnieniach w sekundzie. Najwyższym tonem w orkiestrze dętej jest c • — wydany przez pikkolinę W symfonicznej orkiestrze najwyższy ton dają skrzypce — jest nim też c ■ przy 8192 drgnieniach.

Repetycja pierwsza.

(Na pytania odpowiedz pisemnie. W tym celu należy sprawić sobie jeden zwykły zeszyt. Odpowiedzi numerować, aby uniknąć przepisywania pytań. Odpowiedzi pisać atramentem lub ołówkiem atramentowym.)

1. Dlaczego tony puzonu są niższe od tonów fletu?
2. Dlaczego pierwsza struna skrzypiec (od ręki lewej) wydaje niższe tony niż struna czwarta?
3. Które instrumenty w orkiestrze dętej wydają tony wyższe a które tony niższe? — (nie nazywaj instrumentów — tylko je opisz!)
4. Jak wydobywa skrzypek na tej s a m e j strunie wyższe tony?
5. Dlaczego skrzypce rozstrajają się w czasie grania?
6. Co zrobisz, chcąc aby bębenek wydawał wyższe tony?
7. Dokończ następujące zdania:
   a) im grubsza struna, ton jest tem . . .
   b) im krótsza struna, ton jest tem . . .
   c) im luźniejsza struna, ton jest tem . . .

Następujące ćwiczenia wykoiaj, o ile masz fortepian, pianino lub harmonjum:

1. Uderz c' (leży pośrodku klawiatury przed dwoma czarnymi klawiszami).
2. Wyszukaj a[1], F, g[s].
3. Wyszukaj granice oktawy — C, c, c', c-'. c\' c'.

WsKazówKi: Każdy uczący się na podstawie dotychczasowej znajomości swego instrumentu, przekona się

1. w jakiej oktawie leży większość tonów jego instrumentu,
2. ile oktaw potrafi na nim zagrać, licząc od tonu najniższego do najwyższego.

Spostrzeżenia swoje zanotuje w zeszycie. — N. p. klarnet Es 1) większość tonów w oktawach:
2) licząc od najniższego tonu ... do najwyższego .. . razem oktaw . . .

Gdy ćwiczą koledzy Twoi na instrumentach ze szkoły — przysłuchaj się jak brzmi klarnet — staraj się też nazwać klarnet, na którym ćwiczy kolega — czy jest on „B" czy „Es" klarnet.

Zapamiętaj sobie, jak brzmi waltornia, puzon, tuba. —

Czy potrafisz takim głosem zaśpiewać, jakim gra obój?

Staraj się wbić sobie w pamięć „a", które podaje obój -- często powtarzaj ten ton na swoim instrumencie i zapamiętaj sobie, jak on się u Ciebie nazywa.

Na B-klarnecie będzie to h, a na Twoim instrumencie ?

Staraj się często, gdy jesteś sam, zaśpiewać sobie ten ton — ale potem skontroluj siebie. Kup sobie kamerton „a" trąbkę lub widełki i noś przy sobie!

Strojenie i preludjowanie przed koneei tem.

Nie ma straszniejszego zwyczaju jak strojenie instrumentów i preludjowanie poszczególnych członków orkiestry przed graniem całego zespołu bezpośrednio. Nie ma dość silnych słów, aby wyrazić niemi zakaz robienia tego — a w wypadkach niestosowania się do tego zakazu, żadna kara nie byłaby za wielką, aby jako odstraszający przykład działać miała na innych członków orkiestry.

Publiczność muzykalna przychodzi aby posłuchać dobrze brzmiącej, pięknie zharmonizowanej muzyki. Jakież tortury musi więc ona wycierpieć — zanim usłyszy program właściwy. Każdy z muzyków ma sobie za obowiązek przejechać smyczkiem po wszystkich strunach skrzypiec, czy violi, czy czel, czy basu kilkadziesiąt razy. Następnie zaczynają fleciści, klarneciści, oboiści, fagociści, trompeciści, przegrywać trudniejsze miejsca a równocześnie to samo zaczynają robić instrumenty smyczkowe — a dodawszy do tego jeszcze, że wszystko odbywa się tak głośno, aby jeden ponad drugiego się mógł wybić, mamy obraz piekła na ziemi. Tego robić pod żadnym warunkiem nie wolno. Po takiej „uwerturze" do koncertu jest niepotrzebny więcej sam koncert — zamierzony przez kompozytora efekt najpiękniejszej nawet muzyki jest dla zmęczonego już ucha słuchacza zupełnie stracony. Strojenie więc odbywać się musi w oddalonem od publiczności miejscu. Poprawki w stroju instrumentów smyczkowych muszą odbywać się pojedyńczo nigdy masowo i tak cichutko, żeby tylko grający na danym instrumencie je słyszał. Innym instrumentalistom nie wolno pod żadnym warunkiem przed rozpoczęciem programu cokolwiek grać. Bo — po co? Orkiestrant który przed koncertem przegrywa sobie trudniejsze miejsca udowadnia, że partji swojej nie opanował należycie w czasie prób — wystawia więc złe świadectwo i sobie i swojemu kapelmistrzowi, że z niedostatecznie przygotowanym programem staje przed publicznością. A wreszcie, czy taki beznadziejny wirwar tonów, pasażów, dysharmonij nie robi wrażenia gromady nagle oszalałych ludzi ? Najlepiej właśnie muzyk powinien rozumieć to, iż tak być nie powinno — tak być nie może, i nie tylko sam tego przestrzegać, lecz najbliższym swoim kolegom na to zwracać uwagę w sposób kategoryczny, nie znoszący opozycji. Jak wdzięcznie przyjmie publiczność taką orkiestrę, która nie męcząc słuchaczy długiem przygotowaniem od jednego rzutu ręki kapelmistrza daje zgromadzonym możność upojenia się cudnemi harmonjami. Ze zwyczaj strojenia przy publiczności panował przed kilkunastu laty w najlepszych nawet orkiestrach udowadnia opowiadanie jednego ambasadora z państw azjatyckich, któremu w operze europejskiej stolicy najlepiej podobał się wstęp orkiestralny zanim do pulpitu przyszedł kapelmistrz. Wszystko co potem nastąpiło było dla niego bez wartości. Pamiętajmyż, że na naszych koncertach azjatyccy dyplomaci nie bywają.

Sposób użycia blanKietówP.K.O.

Blankiet P. K. O. składa się z trzech części:

1. Potwierdzenie dla wpłacającego,
2. Dowód wpłaty,
3. Dowód wpisu.

Wypełnić należy atramentem lub ołówkiem atramentowym (chemicznym) wszystkie trzy części w sposób następujący:

W części 1. (Potwierdzenie dla wpłacającego) wypisać datę i słowami kwotę, którą się wysyła.

W części 2. wypisać kwotę cyframi, swoje imię i nazwisko, bliższy adres i datę.

W części 3. wypisać kwotę cyframi, swoje imię nazwisko, adres i datę.

Urzędnik pocztowy podpisuje część 1., przybija pieczątkę urzędu pocztowego — tę część oddziera i oddaje temu co wysyła pieniądze jako dowód, że wpłatę przyjęto. Kto taki dowód w ręku posiada — nie potrzebuje więcej żadnych kwitów od odbiorcy pieniędzy. Jest to zupełnie dostateczny dowód prawny, Część 2. i 3. urzędnik pocztowy wysyła do P. K. O. (Poczt. Kasy Oszczędności).

Kto chce napisać coś do Redakcji „Muzyka Wojskowego" na blankiecie n. p. za co pieniądze wysyła, za ile egzemplarzy lub wogóle czego sobie życzy — musi na odwrotnej stronie części 2. nakleić znaczek za 11 gr i pisać tak, aby wszystko na wolnej przestrzeni odwrotnej części drugiej zmieścić. Wyrazy napisane na części 3. nie dochodzą do naszej wiadomości, gdyż ta część pozostaje na zawsze w P. K. O.

Prosimy usilnie przy wysyłaniu do nas pieniędzy nie używać zwykłych przekazów pieniężnych, ho jest to kosztowne i dla wysyłającego i dla nas — przyczem utrudnia nam pracę.

O ile ktoś nie posiada blankietu naszego, niech sobie zapamięta numer naszego rachunku (konta) w P. K O.:

aos O S I .

Przy braku naszego blankietu urzędnik na poczcie wyda blankiet pusty zupełnie, ale wtedy trzeba wpisać nasz numer 208.081. Numer ten trzeba wpisać na dowodzie wpisu po słowach: na konto JV° . . .

Dla uproszczenia rachunkowości dobrze jest, gdy wszyscy prenumeratorzy jednej i tej samej orkiestry wysyłają jednym blankietem całą sumę. Prosimy tylko w tym wypadku donieść nam wkrótce nazwiska poszczególnych prenumeratorów i czas za jaki zapłacili. —

O ile szczególnych życzeń w tym względzie nie ma, wysyłamy każdorazowo „Muzyka “ na ręce p. kapelmistrza względnie najstarszego stopniem prenumeratoia.

Prosimy zatem bardzo uprzejmie P. P. odbiorców przesyłek zbiorowych o natychmiastowe rozdanie numerów P. P. prenumeratorów i z góry za tę przysługę dziękujemy. —

Kto jednak życzy sobie osobno „Muzyka" otrzymywać — prosimy, by nam o tem doniósł życzenie jego zostanie natychmiast spełnione.

Wolne posady

W orkiestrze 64. p. p. w Grudziądzu jest do objęcia posada I. klarnecisty, sierżanta zawodowego.

Petent musi posiadać warunki na mianowanie podoficerem zawodowym W. P.

Podanie zaopatrzone danemi według warunków ogłoszonych w ,,Muzyku Wojskowym44 Nr. 1. kierować wprost do Dow. 64. p. p. w Grudziądzu.

Odpowiedzi RedaKcji

P. Bonk Ed., 67 p. p. Gdynia. Rozwiązanie zagadki otrzymaliśmy. Wynik w połowie września t. j. w numerze 5. — Pięknie! Nadesłał Pan jeden z pierwszych.

P. Kapelmistrz Firek. Wszystko otrzymane i wysłane według życzenia. Serdeczne dzięki i pozdrowienia.

P. Kapelmistrz Szał. Dzięki za miły list. Niestety nie wszyscy tak rozumują jak Kochany Pan Kolega! Serdeczny uścisk dłoni!

P. Kapelmistrz Sadowski. Za list serdeczne dzięki. Szkołę wydamy w własnym nakładzie. W grudniu może być gotowa. Warunki omówimy listownie. Prosimy o pamięć. Pozdrowienia.

P. Kapelmistrz Stark. Również za mity list dzięki. Na fotografje do „Informatora" czekamy.

1*. Kapelmistrz Chmielewicz. Szczere współczucie w oświadczeniu, które Opatrzność na kochanego Kolegę zesłała. Żądane numery wysyłamy. Repertuar zaczniemy drukować. —

P. zast. kapelmistrza Gazda. Za list dziękuję. Fgzem plarze wysłane omyłkowo. Prosimy o /.wrot na nasz koszt. Serdeczne pozdrowienia dla Szan. Pana i całei orkiestry!

P. Kapelmistrz Pawłowski 1. Czekamy na fotografję i Szan. Pana Kolegi i Jego orkiestry Format odkrytki — najlepiej czarna fotografja się nadaje.

P. Kapelmistrz Kulczycki. Za przesyłkę dziękuję. — W tekście możemy drukować objaśnienia nutowe.

W najbliższym czasie ukaże się nakładem redakcji

„Informator Muzyczny'*

dla muzyków wojskowych
wraz z kalendarzem na rok 1927.

Informator zawierać będzie prócz części kalendarzowej z uwzględnieniem dat najważniejszych zdarzeń w historji muzyki, następujące działy:

1. Skorowidz i krótką treść najważniejszych rozkazów M. S. Wojsk, dotyczących organizacji orkiestr wojskowych w armji polskiej.
2. Musztra orkiestr wojskowych.
3. Krótka historja orkiestr wojskowych od czasu ich powstania do dnia dzisiejszego ze szczególnem uwzględnieniem Armji polskiej.
4. Krótki zarys zasad muzyki.
5. Synoptyczna tabelka instrumentacyjna.
6. Słowniczek wyrazów włoskich, używanych w muzyce z podaniem poprawnej wymowy i dokładnego tłumaczenia.
7. Najważniejsze daty z życia polskich i obcych kopozytorów oraz ich najważniejsze dzieła z podaniem poprawnego tłumaczenia tytułów dzieł kompozytorów obcych.
8. Łatwy sposób transponowania.
9. Spis kapelmistrzów i podoficerów zawodow., służących w roku 1926 w Armji.
10. Reklamy firm wydawniczych nut i fabryk instrumentów muzycznych.

Dział 10 t. j.: Spis Kapelmistrzów i Podoficerów Zawodowych, służących w r. 1926 w Armji, będzie pierwszym tego rodzaju szerpatyzmem dyrektorów i muzyków wojskowych.

Ponieważ wielu P. P. Kapelmistrzów prosiło o przesunięcie terminu wysyłania fotografji z dnia 15-go lipca b. r. na termin dalszy, czyniąc zadość ich żądaniu oznaczamy dzień

30-go sierpnia b. r.

jako nieodwołalnie ostateczny termin nadsyłania fotografji P.P. kapelmistrzów i orkiestr.

Po tym terminie bezwzględnie fotografji do „Informatora44 przyjmować nie będziemy.

Za umieszczenie fotografji P. kapelmistrza liczymy zł 10. wraz z krótkim szkicem biograficznym.

Za fotografję orkiestry zł. 20.

Za obie fotografje 28 zł.

Ostateczny termin upływa dn. 30 sierpnia b. r.

Druk: Zakłady Graficzne Wiktora Kulerskiego Grudziądz (Pomorze).